

UNA NUEVA APROXIMACIÓN A LA ORNAMENTACIÓN DE BACH (II)*

Frederick Neumann

En contraste con la discreta nota de adorno, la apoyatura destaca de manera notable y hace que su presencia se sienta con mucha más fuerza que la de aquélla. Colocada en un lugar rítmico destacado del compás, desplaza una nota melódica durante un lapso de tiempo variable y, por consiguiente, cambia realmente el perfil de la propia melodía; implica un acento armónico, subrayando la disonancia, y comporta un fuerte énfasis expresivo, y cuando es demasiado breve para que esto ocurra, comporta un fuerte acento rítmico. En otras palabras, es un ingrediente muy poderoso. Precisamente por ello, resulta evidente que su utilización requerirá una prudencia mucho mayor que la de la nota de adorno, que apenas puede causar ningún perjuicio cuando se aplica incorrectamente. Por otro lado, el fuerte sabor de la apoyatura puede, en un símil predilecto de la época, estropear fácilmente el caldo por un exceso de condimentación. La sobreutilización de esta variedad larga primero saturará, para más tarde irritar: la sobreutilización de la variedad corta contribuirá a la desigualdad allí donde la opción más acertada y más artística habría sido la uniformidad. En otras palabras, la apoyatura no debe utilizarse nunca como un asunto rutinario, sino sólo en aquellos casos en los que el contexto requiera el propio énfasis que comunica. Existen lugares en los que un intérprete sensible de la época habría añadido una de su cosecha en caso de que no apareciera indicada.

Una vez que somos conscientes de que las apoyaturas de Bach no representan invariablemente apoyaturas, encontraremos muchos lugares en los que su interpretación como apoyaturas simplemente no encaja. Aparte de los intervalos paralelos prohibidos ya mencionados¹, el caso más obvio es aquél en el que el *Vorschlag* precede a una apoyatura larga que, como de costumbre, apa-

* *A new look at Bach's ornamentation*. Music and Letters, vol. XLVI (1965), págs. 4-15.

1. Véase *Quodlibet*, 2 (1995), p.32. [N. del T.]

rece escrita expresamente por Bach. Nada podría ser más incongruente que hacer seguir una apoyatura de otra, ya que la segunda absorbería de la primera, como un parásito, la propia esencia del énfasis melódico, rítmico y armónico que se supone que había de transmitir. Quantz se ocupa de este caso y nos dice que un *Vorschlag* escrito antes de otro que resula explícito ha de tocarse antes de la parte; en otras palabras, como una nota de adorno². Este es su ejemplo:



Agricola realiza una afirmación semejante prohibiendo la acumulación de dos apoyaturas y admite sólo raras excepciones, como un acorde que puede estar precedido ocasionalmente de una apoyatura descendente. Para una apoyatura ascendente no admite ninguna excepción. Resulta significativo que afirme además que una apoyatura carece de sentido musical en la parte más alta de una disonancia melódica que tiene lugar sobre la parte³. Nada podía ser más lógico. Sin embargo, encontramos la interpretación de la apoyatura compuesta una y otra vez en los libros y en la interpretación. Kirkpatrick, por ejemplo, un constante defensor de la ornamentación sobre la parte fuerte, repite este modelo de una apoyatura doblada en muchos casos a lo largo de su edición de las Variaciones Goldberg⁴. Un buen ejemplo llega en la décimotercera variación. Pero sucede, tal y como se apuntó anteriormente, que esta interpretación da como resultado nada menos que tres casos de intervalos paralelos prohibidos. A continuación se muestra uno de ellos:



El tratamiento de nota de adorno resulta, por tanto, inevitable en algunos casos, mientras que se indica en muchos otros. ¿Cómo debería hacerse la elección? Si puede ofrecerse alguna directriz, ésta debe ser que la decisión se fundamente en criterios musicales y no dog-

2. *Versuch einer Anweisung die Flöte Traversiere zu spielen*, Cap. 8, párr. 6.

3. Tosi, *Anleitung zur Singkunst*, pp. 75, 78.

4. Schirmer (1938).

máticos; que el comienzo resaltando la parte fuerte puede aplicarse únicamente cuando se sugiere una apoyatura sobre bases armónicas, expresivas y melódicas; que debería utilizarse una nota de adorno, no simplemente por defecto, para evitar intervalos paralelos prohibidos, ni como una incómoda segunda opción cuando una apoyatura tiene obviamente poco sentido, sino como la primera opción siempre que la uniformidad melódica parezca el punto crucial. Para decirlo con sencillez, puede y debería utilizarse siempre que suene mejor para un oído avezado. Y esta decisión debe tomarse sin timidez, ya que para ello se cuenta con un grado más que sobrado de autoridad.

Además, un intérprete no se ve obligado a elegir lisa y llanamente entre una y la otra. Las notas de adorno y las apoyaturas son sólo prototipos opuestos y sus características pueden combinarse en una variedad de proporciones infinita. Puede tocarse un *Vorschlag* y dejarse, no obstante, sin acentuar, por lo que se le da el efecto de una nota de adorno con una entrada retrasada, el tipo de retraso que Couperin denomina *suspensión*. Un *Vorschlag* puede también distribuirse a ambos lados de la parte con arreglo a muchas formas rítmicas diferentes que a su vez pueden tratarse según una imaginativa variedad de dinámicas. La combinación de todas estas posibilidades aportará entonces la diversidad misma que constituye la esencia de la ornamentación.

El trino. Suele asumirse que el trino en Bach debe comenzar siempre con la nota auxiliar superior y que este último debe coincidir precisamente con la parte, con un énfasis semejante al de la apoyatura que conserva a lo largo de los batidos. Esta regla tiene su origen principalmente en Carl Philipp Emanuel Bach y en Marpurg, y se cree generalmente que es acorde con la práctica francesa. Se da por sentado que esta última presenta invariablemente el comienzo con la nota superior coincidiendo con la parte. En un artículo reciente he demostrado que esta interpretación es excesivamente rígida⁵. En él he intentado, espero con éxito, demostrar que, incluso en Francia, al trino se le otorgaba mucha mayor libertad de manipulación de la que se sospechaba hasta ahora. Los argumentos en concreto eran: (1) que el trino no empezaba invariablemente con la nota superior; (2) que el énfasis podía realizarse sobre la nota principal en lugar de sobre la superior; (3) que el comienzo con la nota auxiliar tenía lugar, a la manera de la nota de adorno, antes de la parte, y finalmente (4) que podían anticiparse trinos completos. Se señalaba también que Bach, aunque aprendió de los franceses, nunca los imitó servilmente; y que los compositores alemanes a los que admiró le ofrecieron modelos de ornamentación que se apartaban de los franceses. En materia de trinos, por ejemplo, algunos de estos compositores no sólo toleraban un comienzo con la nota principal sino que lo favorecían claramente.

5. "Misconceptions about the French Trill in the XVIIth and XVIIIth Centuries", *Musical Quarterly*, 1 (1964), pp. 188-206.

Pero, aparte de estas consideraciones, la tesis de que a los trinos de Bach debe otorgárseles una libertad mucho mayor de la que se supone normalmente, no es más que una consecuencia lógica del siguiente razonamiento. Si al trino se incorpora por definición un énfasis semejante a la apoyatura sobre la auxiliar, entonces el trino es simplemente una subforma, una variedad ornamentada de una apoyatura. Así es como Marpurg explica el trino y ésta es la que muchos estudiosos modernos como Kirkpatrick, Bodky y Aldrich consideran que es su naturaleza esencial. Si aceptamos esta premisa, ¿no resulta evidente que el trino debería utilizarse sólo donde una apoyatura sobre la misma nota tuviera sentido musical? Si los trinos tuvieran lugar sólo en tales casos, podría ser difícil refutar esta teoría. Sin embargo, basta únicamente con abrir al azar cualquiera de las obras de Bach para encontrar trinos en lugares en los que una apoyatura resultaría inadecuada. Y, por supuesto, allí donde una apoyatura está fuera de lugar, un trino-apoyatura resulta también imposible *ipso facto*. Estamos también aquí ante una oposición entre los dos extremos de un trino-apoyatura, por un lado, y uno casi requerido, por otro. Por el lado negativo existen ante todo casos de intervalos paralelos ofensivos, como:

a) Invención nº 15



b) Clave Bien Temperado I, Fuga 6



A continuación encontramos trinos en lugares en los que una apoyatura carece musicalmente de sentido (entre ellos fundamentalmente el caso ya mencionado de una apoyatura tras otra) o, en el sentido de Agricola, un trino sobre la parte fuerte cuya nota principal es disonante con el bajo (Ej. a):

a) Clave Bien Temperado II, Preludio nº12



Otros casos son sucesiones de trinos, especialmente cuando ascienden cromáticamente como los de la segunda sonata para órgano (Ej. b supra) (ya que a nadie se le ocurriría introducir

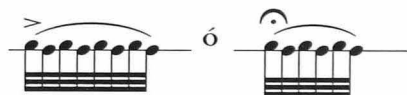
b) 2ª Sonata para Órgano



apoyaturas en las secuencias cromáticas), y trinos en notas pedales u otras notas de larga duración (tremblement continu) que sirven a la finalidad de mantener el sonido de esa nota. A continuación los casos en los que la alternativa entre el sí y el no se halla equilibrada; más tarde llegamos finalmente a aquellos casos en los que una apoyatura es prácticamente necesaria, como en la mayoría de los trinos cadenciales.

¿Cómo deberían interpretarse entonces los trinos de Bach? Teniendo en cuenta los diversos tipos que existen, bastaría con decir que debería elegirse el modo que produzca el mejor efecto musical en una situación determinada. Para contar con directrices más específicas puede resultar práctico dividir los trinos simples de Bach en cuatro categorías principales y denominarlos:

(1) El *trino-apoyatura*, cuya nota auxiliar enfatizada puede o no alargarse en un *appui*:



(2) El *trino-nota de adorno*, que comienza con la nota auxiliar no acentuada antes de la parte y resalta la nota principal:



(3) El *trino-nota principal*, que puede comenzara o no con un *appui*



(4) El *trino anticipado*:



Para descubrir cuál de estos tipos es la mejor opción en un caso concreto, conviene en un principio prescindir del trino, para a continuación examinar cuál de las otras posibilidades referidas más abajo en la columna izquierda habría sido una opción apropiada para una ornamentación improvisada. La segunda columna indica en la misma línea el tipo de trino que es probable que se adecue mejor a ese caso concreto:

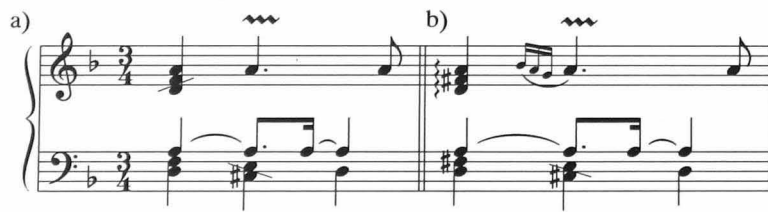
- | | |
|---------------------------------|--|
| (a) apoyatura larga | trino-apoyatura con <i>appui</i> |
| (b) apoyatura breve | trino-apoyatura sin preparación |
| (c) nota de adorno | trino-nota de adorno |
| (d) ninguno de estos
adornos | trino-nota principal, en ocasiones, trino anticipado |

Los *trinos compuestos*. El adorno que Bach denominó *Doppeltcadence* se explica en su tabla de conformidad con D'Anglebert:



Se ha dado por supuesto que en este tipo de trino, que comienza con un grupeto o un grupeto invertido, la primera nota ha de coincidir con la parte. Sin embargo, a excepción de la evidencia de los modelos métricos de las tablas, que es realmente mínima⁶, no parece existir ninguna información documental convincente de la primera parte del siglo XVIII que indique que el comienzo sobre la parte fuerte fuera obligatorio. La regla se hizo de nuevo retroactiva y merece todo el escepticismo de las reglas análogas sobre la apoyatura y el trino simple.

Couperin, por ejemplo, no utiliza el símbolo de d'Anglebert. Escribe, en cambio, el grupeto que precede al trino en notas pequeñas, que por su colocación en la partitura impresa y por su contexto musical sugieren la anticipación. Esto puede mostrarse, por ejemplo, en la sarabande "La Majestueuse" del primer *ordre* de las piezas para clave. Una *petite reprise* al final de la pieza va seguida de otra *petite reprise* que está más ornamentada. Un trino simple en la primera (a) se transforma en un trino compuesto en la segunda (b) por medio de la inserción de un grupeto cuya naturaleza anticipatoria resulta difícil negar:



6. En el *Lexicon* de Walther, Tabla V, fig. 2, el modelo no es ni siquiera métrico.

En la giga del octavo *ordre*, compás 37, aparece escrito un trino compuesto en notas regulares:



En el segundo Air del *ordre* vigésimosegundo, compases 17-19, encontramos una secuencia de tres trinos compuestos uno detrás de otro. En el primero de ellos un cambio de Fa a Fa# en la mano izquierda tiene sentido únicamente si el grupeto se anticipa a la parte:






Dado que Bach escribió el símbolo sólo para instrumentos de teclado y no para cuerda o viento, resulta instructivo buscar ejemplos escritos con todo detalle en obras que no son para teclado. En el preludio en Sol menor para violín solo encontramos dos de estos modelos en los primeros compases. Están escritos como en (1), mientras que en una versión para teclado se habrían escrito muy probablemente como en (2):



Si conseguimos liberarnos del complejo de la parte fuerte que ha cercado a la ornamentación de Bach durante tanto tiempo, podemos ver cómo un solo ornamento como la *Doppelt-cadence* puede revestirse de una gran variedad de formas mediante la combinación de un número cualquiera de notas -una, dos, tres, cuatro o cinco- con variantes rítmicas oca-

sionales como la del Ej. (1) *supra*. Por ejemplo, el trino compuesto del tercer compás del aria de las Goldberg se muestra aquí en su notación original y en la transcripción de Kirkpatrick:

Esta versión parece particularmente mal elegida. La repetición de las dos negras es un motivo central a lo largo del aria, pero la interpretación de Kirkpatrick oscurece este motivo porque le priva a la segunda nota de su identidad por culpa del doble procedimiento del comienzo sobre la parte fuerte del grupeto y del trino-apoyatura. Propongo la siguiente interpretación, que permite que el adorno despliegue toda su elegancia y que ayuda al mismo tiempo a subrayar la crucial idea melódica en vez de prácticamente destruirla:

La *doble apoyatura conjunta* ⁷. Necesitamos ocuparnos sólo muy brevemente de la doble apoyatura conjunta para la que Bach utiliza a veces el símbolo: , y en ocasiones dos notas pequeñas: . También aquí son de aplicación consideraciones similares. El adorno se tocaba ocasionalmente sobre la parte, en cuyo caso solía alargarse la primera nota:  En otras ocasiones se tocaba antes de la parte, y aún había casos en los que es probable que se hiciera de un modo mixto, distribuyéndose a ambos lados de la parte, por decirlo así. Como de costumbre, la versión aceptada es la interpretación sobre la parte.

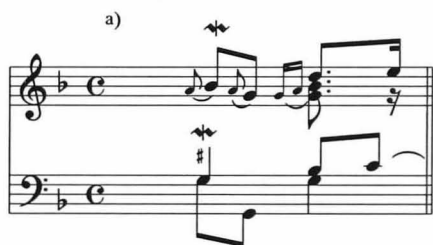
Los franceses le dieron el nombre *de port de voix double* y parece ser que prefirieron un comienzo anacrúsico. En L'Affilard encontramos el siguiente ejemplo⁸:



7. En inglés, *slide*. [N. del T.].

8. Michel L'Affilard, *Principes très faciles pour bien apprendre la Musique*, 6ª ed. (París, 1703), pp. 26–27.



Cincuenta años más tarde aparece el mismo ejemplo en la ilustración de Villeneuve que incluimos anteriormente⁹, en que las dos notas pequeñas delante de una nota sobre una parte fuerte se colocan a la izquierda de la barra de compás. De ejemplos como el siguiente puede deducirse que Couperin utilizó las apoyaturas dobles conjuntas de carácter anticipatorio:



En el caso de (a), en el que la nota inferior de la apoyatura doble va ligada al acorde, un comienzo sobre la parte se habría escrito sin duda alguna de este modo: . En el caso de (b), un comienzo sobre la parte produce octavas desagradables en las voces extremas. Por lo que respecta a los alemanas, Walter en sus *Praecepta* de 1708 muestra apoyaturas dobles conjuntas tanto ascendentes como descendentes que se anticipan a la parte¹⁰. Agricola distingue entre dos tipos de apoyaturas dobles conjuntas (*Schleifer*); las rápidas y uniformes, y lentas y punteadas. Señala que las primeras las escribe en ocasiones el compositor  a la manera del ritmo lombardo, por lo que las notas breves se acentúan fuertemente. A continuación añade: “En contraste con ello, una apoyatura doble conjunta que rellena un salto y que pertenece propiamente a la parte débil del compás debe interpretarse con mayor discreción”¹¹.

Estos documentos otorgan una importancia añadida al hecho de que diversas apoyaturas dobles en Bach producen intervalos paralelos prohibidos si se tocan sobre la parte. A continuación se incluye un ejemplo de quintas en el compás 23 de la sarabanda de la Sexta Partita¹²:

9. Véase *Quodlibet*, 2 (1995), p. 30. [N. del T.]

10. J. G. Walther, *Praecepta der musikalischen Composition* (1708, publicado por primera vez en Leipzig, 1955), p. 37.

11. *Op. cit.*, p. 88.

12. Otros ejemplos son unísonos objetables de voz y viola da gamba en el compás 46 del aria “Komm, süßes Kreuz”, y de voz y viola en los compases 16 y 18 del aria “Mache dich, mein Herze”, ambos de la *Pasión según San Mateo*; y unísonos altamente improbables en el aria para tenor de la Cantata 62 en los compases 28, 53, 61 y 115, u octavas en el compás 33.



En el *Aria variata alla maniera italiana*, compás 2, aparece una apoyatura doble conjunta que precede a una nota pequeña que podría tratarse como una nota de adorno o como una apoyatura. En cualquier caso, la apoyatura doble conjunta ha de ser anticipatoria:



En el obligato para violín de “*Erbarne dich*”, de la *Pasión según San Mateo*, la interpretación anacrúsica de las apoyaturas dobles viene aconsejada por las siguientes consideraciones. El comienzo de la melodía que lleva la apoyatura doble en la parte de violín carece de cualquier adorno en la entrada de la voz:

Violín solo



Er - bar - me dich

La anticipación de la apoyatura doble en el violín se aproximaría mucho al *portamento* con el que la cantante afrontará probablemente el intervalo de manera suave y expresiva. Por otro lado, un comienzo acentuado sobre la parte de la apoyatura con su intrusión en el terreno de la tónica melódica alteraría el perfil de la melodía hasta tal punto que su identidad con respecto a la línea vocal quedaría fuertemente desdibujada. La anticipación otorga, asimismo, mucha más unidad a la frase, que contiene varias apoyaturas dobles anacrúsicas más que están escritas y que dan a la frase su carácter suplicante y sumiso.

Para resumir, puede afirmarse que es necesario examinar de nuevo las numerosas reglas y tabúes restrictivos que rodean a una gran parte del pensamiento actual en torno a la ornamentación de Bach. Si sometemos todas estas reglas a un exhaustivo escrutinio de su legitimidad en términos de la solidez de su fundamento lógico, en términos de su compatibilidad con lo que sabemos sobre la enorme capacidad de decisión que se le concedía al intérprete en aquella época, con lo que sabemos sobre la esencial libertad de ornamentación como tal, y sobre todo, en términos de su compatibilidad con la evidencia interna que se deriva de las propias obras de Bach, podemos estar seguros que quedará demostrado que muchas de estas reglas carecen de todo fundamento. ■

Traducción: **Luis Carlos Gago**